

KEN LOACH, EL REENCUENTRO CON LO POPULAR

Pablo Mariano Russo y Maximiliano Ignacio de la Puente

Universidad de Buenos Aires (Argentina)

maxidelapuate@gmail.com

Resumen

En este trabajo abordaremos la obra de Ken Loach, uno de los pocos directores actuales con éxito internacional que se han fijado en la cultura y en las problemáticas de los sectores populares desde una mirada política. Este cineasta británico intenta recuperar un cine que se apoye en lo popular como “teatro del proletariado”, en contraposición a los relatos de la cultura dominante y sus estereotipos. Loach toma posición sin desdeñar a la industria del séptimo arte ni a su modo tradicional de construir relatos. Partiendo de una formación como documentalista social, construye sus filmes apoyándose en una variedad de elementos narrativos de diversos géneros populares, como el melodrama, y en las técnicas de filmación usuales en la gran industria. La importancia de lo formal no es menor en el tratamiento que Loach realiza de la cultura popular en sus películas. En este trabajo intentaremos dar cuenta de las combinaciones de elementos y recursos que utiliza para elaborar sus películas, y cómo se interrelacionan éstos en la representación de lo popular. El período elegido para analizar su producción abarca las últimas dos décadas, tiempos de cambios profundos en la cultura de los sectores populares a nivel mundial.

Palabras clave: géneros populares - dominación cultural - representación

“Hacer una película significa exponer material sensible a la luz. La zona sensible que considero especialmente interesante es la relación de las personas con su ambiente; la familia, el trabajo, la clase social. Los elementos dramáticos que más me atraen son esas ganas de luchar para defenderse, para prestar voz a aquello que normalmente está reprimido y el calor de la amistad, de la solidaridad y de la compasión”.

Ken Loach (De Giusti, 1999: 7).

Introducción

Consideramos que, en general, las películas de fin de siglo pasado se han puesto al servicio de la ideología dominante sin cuestionamientos. Como sostiene John Berger, el arte de cualquier época tiende a servir los intereses ideológicos de la clase dominante (Berger, 2000: 97); pero frente a esta marea de discursos conformistas existe otra tendencia que impulsa un cine de carácter social.

Dentro de este grupo, Ken Loach es uno de los pocos directores actuales con éxito internacional que se han centrado en la cultura y en las problemáticas de los sectores populares desde una mirada evidentemente política. Si pensamos en la distinción que propone Mario Perniola, en *El Arte y su sombra*, sobre las dos tendencias opuestas que existieron históricamente en Occidente respecto a la aventura artística (Perniola, 2002: 17), podemos concebir que Ken Loach orienta su arte hacia la experiencia de lo real, o sea que le atribuye al cine la tarea de proporcionarnos una percepción más fuerte e intensa de la realidad. Existe un compromiso -social, político, histórico- indiscutible en él, ampliamente demostrado por su trayectoria. Lo que este cineasta británico hace es intentar recuperar un cine que se apoye en lo popular como “teatro del proletariado”, en contraposición a los relatos de la cultura dominante y sus estereotipos. Lo interesante es que Loach toma posición sin desdeñar a la industria del séptimo arte ni a su modo tradicional de construir relatos. Partiendo de una formación como documentalista social, construye sus filmes apoyándose en una variedad de elementos narrativos de diversos géneros populares, como el melodrama, y en las técnicas de filmación usuales en la gran industria. A primera vista podríamos afirmar que lo central de sus películas radica más en el contenido que en lo estrictamente formal, sin embargo, un análisis detallado nos permite descubrir que la importancia de los recursos estéticos que pone en juego en sus películas no es menor en el tratamiento que Loach realiza de la cultura popular. Aspiramos en este ensayo a dar cuenta de los elementos y de las combinaciones entre ellos que utiliza para elaborar sus filmes, y cómo se interrelacionan en la representación de lo popular. El período elegido para analizar su producción es a partir de la década del noventa -tiempo de avance de las políticas neoliberales y de cambios profundos en los sectores populares a nivel mundial-, hasta la actualidad.

¿Por qué nos interesan sus películas? Porque cuentan historias particulares, en contextos localizados, pero de problemáticas globales: la desocupación, la discriminación, la opresión en todas sus formas. Entendemos que este director, a pesar de sus historias regionales, logra cierta universalización de las problemáticas de los sectores populares que trascienden las fronteras de Gran Bretaña, lo que explica además, el éxito mundial de su obra y los premios obtenidos (entre los que cabe destacar la Palme D’or por su película *The wind that shakes the barley*, en la 59ª edición del Festival de Cannes del año 2006).

En el presente trabajo realizamos un análisis de algunos de sus filmes, relacionándolos con las prácticas cotidianas de los sectores populares británicos. Consideramos a Loach como a un integrante de una corriente de cine social británico que reinstala el conflicto en la cultura, mostrando las desigualdades sociales y económicas que se establecen en la dialéctica de la dominación cultural.

Las películas que hemos seleccionado para realizar este ensayo son las siguientes: *Riff-Raff* (1990); *Como caídos del cielo* (*Raining Stones*), (1993); *Ladybird Ladybird* (1994); *Tierra y Libertad* (*Land and Freedom*), (1995); *La canción de Carla* (*Carla's Song*), (1996); *Mi nombre es todo lo que tengo* (*My name is Joe*), (1998); *Pan y rosas* (*Bread and roses*), (2000); *La cuadrilla* (*The navigators*), (2001) y *El viento que acaricia el prado* (*The wind that shakes the barley*), (2006).

Contexto político en relación con el cine de Loach

Las décadas del ochenta y noventa del siglo veinte trajeron la visión cotidiana de la miseria y la pobreza, materializada en la aparición de mendigos en las calles y en los elevados y crecientes índices de desempleo. Hacia 1989, en el Reino Unido, gracias a la influencia de las políticas neoliberales, aproximadamente cuatrocientos mil seres humanos fueron calificados como “personas sin hogar”. La reaparición de los excluidos del sistema, según Eric Hobsbawm, formaba parte “del gran crecimiento de las desigualdades sociales y económicas de la nueva era” (Hobsbawm, 1998: 406).

Los regímenes más claramente comprometidos con la economía del libre mercado resultaron ser absolutamente nacionalistas y desconfiados ante el mundo exterior. Esto se puede ver en la política que estos gobiernos desarrollaron con respecto al sector más pobre de los trabajadores, el grupo más precario: los inmigrantes. Explotados por su condición de trabajadores asalariados, oprimidos además por su estado de ciudadanos de segunda, los inmigrantes son simplemente dejados de lado por esa “tierra prometida” a la que llegan en busca de un futuro mejor. Lo que hace Loach es reinsertar a los inmigrantes dentro de la clase trabajadora, al tratar las problemáticas laborales como un eje central de su cine, tomando protagonistas y temáticas poco comunes para las películas de su tipo. Algo que se puede observar en las precarias condiciones de trabajo que tiene que soportar el inmigrante ilegal paraguayo Jorge Arellano, marido de Maggie, la protagonista, en *Ladybird, Ladybird*, así como la inmigrante mexicana Maya en *Pan y Rosas*. La heterogeneidad es entonces un rasgo distintivo de la nueva clase trabajadora que se ha formado en los países del Primer Mundo, característica que rompe con el arquetipo del trabajador varón y blanco.

El cine social de Ken Loach tiene la principal virtud, desde *Riff-Raff* en adelante, de mostrar los cambios que se produjeron en la clase trabajadora tras el triunfo del neoliberalismo (Díaz Alonso, 2004: 4). Los albañiles de *Riff-Raff*, por ejemplo, socialmente bordean la marginalidad, carecen de contrato y pueden ser despedidos de forma absolutamente unilateral y aleatoria, sin recibir ninguna compensación económica, a modo de indemnización, por parte de sus empleadores. Trabajan más horas y en peores condiciones, y aún así ni siquiera pueden pagarse un alquiler, teniendo que vivir ilegalmente en una vivienda en construcción, como Steve, el protagonista de este film. Son trabajadores pobres, personas que a pesar de tener un puesto de trabajo, poseen remuneraciones tan bajas que siguen siendo marginados sociales.

La combinación de altos niveles de desempleo, “contratos basura”, estrategias de organización empresarial post-fordistas, precarización laboral, economía informal e ideología individualista, han contribuido a debilitar seriamente las posibilidades de acción colectiva de los trabajadores. Larry, uno de los albañiles de *Riff-Raff*, es despedido por reclamar mejoras en la seguridad e higiene; y al final de la película, dos trabajadores toman venganza por otro compañero muerto en un accidente laboral, prendiéndole fuego a la obra en construcción en la que trabajan. No se trata de sabotajes organizados de manera colectiva que están al servicio de reivindicaciones salariales o laborales, sino que son reacciones espontáneas que expresan una rabia acumulada e imposible de contener y de canalizar por la vía sindical. En contraposición a este final, en las últimas escenas de *La cuadrilla* se representa a los trabajadores del ferrocarril asumiendo, e incluso encubriendo, la muerte de un compañero por las malas condiciones laborales, ante la amenaza de perder sus empleos.

Antecedentes e influencias

El cine de Ken Loach es consecuencia de una tradición de diversas corrientes cinematográficas preocupadas por la situación social del movimiento obrero en particular, y de los sectores populares en general. Sus antecedentes más significativos fueron: el cine documentalista inglés de los años treinta, el *Free Cinema* de los años cincuenta y el neorrealismo italiano de los cuarenta y cincuenta, que en sus diversas maneras rompieron con formas tradicionales y arraigadas dentro del cine. El propio Ken Loach -un inglés de Warwickshire que nació en 1936 en el seno de una familia obrera- se consideraba desde joven heredero de la corriente del *Free Cinema* e influenciado también por el neorrealismo italiano.

Bertolt Brecht, otra influencia: la historización

Loach registra con su cámara a las víctimas del neoliberalismo thatcheriano: desempleados, trabajadores precarios, madres solteras, adolescentes marginales, inmigrantes, drogadictos, etc. Representa aquella realidad que los medios de comunicación nunca nos muestra, humaniza a los criminalizados, nos enseña la violencia de las nuevas formas de precarización del trabajo, el carácter represivo y clasista de las leyes y del Estado, siempre a través de personajes que sin dejar de ser individuos concretos, tienen a su vez dimensiones colectivas, utilizando procedimientos narrativos que son análogos a los del dramaturgo y director alemán Bertolt Brecht. En este punto radica el carácter más político del cine de Loach: en su búsqueda de una pedagogía política a través del cine. Si estuviésemos ante casos aislados e individuales, si los accidentes laborales que muestran películas como *Riff- Raff* o *La cuadrilla* hubieran sido productos del azar o la mala suerte, no existiría un contenido político tan perturbador. Por el contrario, Loach nos enseña que “los accidentes” son el resultado de condiciones de trabajo y relaciones de poder estructurales. En un sistema que tiende a legitimarse apelando a que los individuos asimilen como naturales las relaciones sociales en que viven (las diferencias de clase, la competitividad, el desempleo), Loach nos muestra que estas realidades no han estado ahí siempre, sino que son productos históricos de un lugar, un momento y unos intereses de clase muy concretos.

En este sentido, sostenemos que en su cine puede observarse la aplicación del procedimiento que Brecht denominaba “historización”. Historizar es mostrar un acontecimiento o un personaje bajo su luz social, histórica, relativa y transformable. Es revelar los acontecimientos y los hombres bajo su aspecto histórico, efímero, lo cual hace pensar al espectador que su propia realidad es histórica, criticable y transformable, objetivo político que a través de su obra artística persiguen tanto Loach como Brecht. En la dramaturgia brechtiana, historizar consiste en rechazar el representar al hombre en su carácter individual y anecdótico, para exponer la infraestructura sociohistórica que sustenta los conflictos individuales. En este sentido, el drama individual del héroe es resituado en su contexto social y político, y todo texto ficcional es histórico y político (Pavis, 1998: 238). Eso se ve con claridad en las películas de Loach que tratan sobre procesos históricos reales, como *Tierra y Libertad*, que se desarrolla en el marco de la guerra civil española, *La canción de Carla*, que tiene lugar durante la lucha entre sandinistas y “contras”, a lo largo de la década del ochenta en Nicaragua, y *El viento que acaricia el prado*, que narra el surgimiento del IRA (*Irish Republican Army*) en Irlanda, en los años veinte del siglo pasado. En las dos primeras, los protagonistas, que en ambos casos son de origen británico, parten hacia España y Nicaragua respectivamente, lo que le permite al espectador interiorizarse sobre los acontecimientos que caracterizaron a esos procesos históricos concretos, más allá de las diversas peripecias en las que se ven involucrados los personajes.

Este énfasis en lo colectivo puede pensarse también en términos formales en relación con la importancia y a la preferencia dada por Loach al plano de conjunto en detrimento de los primeros planos, lo que por otra parte da cuenta de su formación previa como documentalista de la BBC. Otros signos formales de esta trayectoria previa de Loach son el uso de cámara en mano que sugieren un registro sucio de lo que sucede en la escena, y la utilización austera de la música. Como sostiene Loach, “Nuestras películas no tienen sorprendentes ángulos de cámara, ni encuadres extraordinarios y originales. Nos interesamos por poner la cámara delante de personas para aprehender su comportamiento y el ritmo de su habla (...) Hay que alcanzar una simplicidad que sea, al mismo tiempo, comunicativa. Al final de la película, no se deberían notar las tensiones que han llevado a esta simplicidad, a esta economía de medios” (De Giusti, 1999: 9). Con estos recursos propios del documental, Loach construye una verosimilitud naturalista que los espectadores asocian a la representación de la realidad, lo que se ve reforzado, además, por los escenarios y locaciones en los que se desarrollan sus historias, aquellos por los que circulan los sectores populares: los pubs o las tabernas en las que pasan su tiempo libre; las construcciones tipo monoblocks ubicadas en los suburbios y en los barrios obreros, en los que viven los protagonistas de sus filmes; los lugares de trabajo; la parroquia o el comité del Partido Laborista del barrio. Esta característica documental de su cine se acentúa, por momentos, con ciertas referencias explícitas al género, al mostrar por ejemplo, en el comienzo de *Tierra y Libertad*, imágenes documentales reales sobre la guerra civil española.

Para Brecht, la historización pone en juego dos historicidades: la de la obra en su propio contexto y la del espectador en las circunstancias del momento en que asiste al espectáculo. La historización conduce a considerar un sistema social desde el punto de vista de otro sistema social. La evolución de la sociedad proporciona los puntos de vista. Lo esencial es poner de manifiesto las relaciones de causalidad social. Es por eso que, en los filmes de Loach, ciertas adicciones como el consumo de drogas o la ingesta de alcohol en cantidades patológicas, son siempre mostradas como el producto o la consecuencia de un sistema social que deja muy pocas instancias, resquicios o alternativas a los sectores populares, tal como se problematiza en filmes como *Mi nombre es todo lo que tengo* y *Como caídos del cielo*. En cambio, una verdad en el detalle que olvide la explicación de las razones profundas de los conflictos sólo desemboca en un naturalismo improductivo. Las motivaciones privadas nunca deben hacer olvidar las motivaciones objetivas e históricas de la acción. Loach, como Brecht, aspira a atrapar los procesos sociales, a fabricar “héroes” movidos por los movimientos profundos de la sociedad y a restituir una imagen completa de la evolución humana, aunque distanciada y fragmentada en su composición.

Al igual que Brecht en su obra, Loach aplica este mismo procedimiento narrativo en sus películas. En un largometraje como *Tierra y Libertad*, al mostrar las diferencias internas del Frente Popular como una de las causas más importantes del fracaso de la revolución en España, Loach está señalando que son también otros desacuerdos internos actuales los que producen la derrota de las reivindicaciones de la clase obrera inglesa en el neoliberalismo pos-thatcheriano, en el momento de la recepción del film. Busca alertar al espectador sobre esto, activando su percepción y promoviendo una actitud crítica, para que la historia no cumpla una vez más su ciclo inexorable de repetición, y para que los sectores más desfavorecidos de la sociedad reflexionen, actúen y puedan imponerse por sobre las condiciones históricas, sociales, económicas y políticas en las que viven, y que los oprimen y sojuzgan. Lo mismo se puede pensar en relación con *El viento que acaricia el prado*, en el que los conflictos internos dentro del Ejército Republicano Irlandés tienen una resonancia contemporánea ineludible. A su vez, la intervención del ejército británico en Irlanda que muestra esta película, puede leerse como una crítica contemporánea respecto a la guerra de Irak y la invasión de los gobiernos de George W. Bush y Tony Blair.

El cine de Loach pone el acento sobre la falta de respuestas colectivas y organizadas de los trabajadores frente a la avalancha de medidas neoliberales que acaban por cercenar la mayoría de sus derechos sociales y laborales básicos, conseguidos a lo largo de décadas de lucha. En lugar de enfrentarlo, ven este cambio estructural producido por sucesivos gobiernos neoconservadores como algo natural e irreversible, siendo tan sólo algunos personajes aislados, como Larry, el albañil de *Riff-Raff*, los que llaman la atención a sus compañeros sobre las desventajas de la nueva situación. Estos personajes ejercen el rol del profeta solitario en el desierto neoliberal, representantes de la vieja conciencia de clase del obrero sindicalizado, por lo general poco escuchado por sus jóvenes compañeros, que de una forma u otra ya han interiorizado el discurso dominante sobre “la sociedad del riesgo” y el final del trabajo “para toda la vida” (Díaz Alonso, 2004: 6). Estos personajes, no obstante, elaboran una resistencia más ética que política, aunque por lo general se muestran incapaces de construir una oposición colectiva y eficaz a la avanzada neoliberal.

La historia, además de ser el conjunto de los episodios expuestos, es entonces la manera en que un texto o una representación hablan de su época, su vínculo con la historicidad. Por lo cual, toda obra dramática, se declare o no histórica, hace intervenir una temporalidad y representa bajo este aspecto un momento histórico de la evolución social. Este vínculo con la historicidad en los discursos fílmicos de Loach crece en importancia en relación con el presente y su correlato con el pasado, si nos detenemos en la idea de John Berger de que “Una persona o una clase que es aislada de su propio pasado tiene menos libertad para decidir o actuar que una persona o una clase que ha sido capaz de situarse a sí misma en la historia.” (Berger, 2000: 42). Es interesante esta analogía para pensar lo que ocurre con las clases populares aisladas de su pasado, como en el caso de la historia del sindicalismo y las luchas por cambios en las condiciones laborales, por ejemplo en *La cuadrilla* y *Riff-Raff*, pero también respecto a los cambios revolucionarios, como en las películas épicas e históricas *Tierra y Libertad*, *La canción de Carla* y *El viento que acaricia el prado*. Los discursos de Loach enfocan al pasado y las historias de luchas de los oprimidos, pero siempre en un contexto de actualización con el presente, en un vínculo indisolublemente crítico que dispara hacia las conciencias más allá de la simple rememoración histórica.

La reinstalación de la dimensión del conflicto en el cine de Ken Loach

Ante la idea de que el mercado silencia las desigualdades constitutivas, ocasionando la desaparición de las diferencias y la pérdida del planteo dominador - dominado, Ken Loach reinstala la dimensión del conflicto en las relaciones culturales de la sociedad, preocupándose por lo oprimido, lo silenciado y lo excluido, al mostrar la problemática de los sectores populares. Este director toma como línea central de contradicción la confrontación que se establece entre el pueblo y el bloque de poder, entendiendo por popular una alianza de clases.

En *Tierra y Libertad*, dicha alianza de clases, expresada en el bloque popular, está constituida por una heterogeneidad de actores políticos y sociales que trascienden las fronteras españolas, que incluye a anarquistas, socialistas, comunistas y republicanos. Lo dinámico se observa a través de la evolución cambiante de las diferencias internas de este bloque popular a lo largo del film. En *Mi nombre es todo lo que tengo*, el bloque popular es más homogéneo, restringido, y entabla una negociación con la figura del Estado encarnada en la asistente social. En *Riff-Raff*, el bloque popular está integrado por una minoría de obreros negros y un grupo de obreros blancos provenientes de distintos suburbios. En la dinámica, las diferencias dentro de lo popular pasan a un segundo plano frente a la muerte de un obrero de la minoría negra. En *Ladybird*, el conflicto dramático se desarrolla, a lo largo del relato, a través del enfrentamiento entre Maggie, la mujer desempleada en estado de pobreza, y el Estado, que aplica una política social asistencialista. Desde la perspectiva de un Estado individualista y mercantilista, los excluidos son considerados necesitados, reemplazando a la figura del ciudadano, lo que se condice con el enfoque asistencialista que enfatiza una visión privada de la sociedad y un retraimiento del individuo sobre sí mismo. En el film, la protagonista siente temor a establecer una nueva relación amorosa, pues desea presentarse frente a los asistentes que la vigilan y controlan como una persona “recuperada”.

“El amor no es para mí”, sostiene la protagonista. Las políticas sociales actúan como paliativos de los efectos nocivos de las desigualdades y no atacan las causas de esos efectos, es decir, la estructura económica y social. La asistencia estatal está planteada en la película como una estrategia verticalista que en nombre del bienestar fomenta la exclusión de Maggie, cuyos sentimientos no son tenidos en cuenta. Tener carácter fuerte y bajo nivel intelectual, (excusa utilizada por el juez para quitarle la tenencia de sus hijos), son caracterizaciones negativas de lo popular por parte del bloque de poder. Los dispositivos de astucia, las tácticas utilizadas por Maggie para burlar al sistema de asistencia social, están dados aquí por la mentira sistemática y conciente que ella ejerce ante el poder, a partir de la forma en que Maggie intenta presentarse a sí misma como una mujer calma y racional, según lo deseado por quienes la vigilan. Este tipo de tácticas es usado como forma de resistencia a las estructuras disciplinarias.

La mentira es otra de las tácticas utilizadas por los sectores populares en *Mi nombre es todo lo que tengo* y en *Como caídos del cielo*. Quienes van a cobrar el subsidio de desempleo le mienten al funcionario estatal, al negar la existencia de trabajos que han realizado, pero que supuestamente no deberían haber efectuado. Joe, protagonista de *Mi nombre es todo lo que tengo*, debe enfrentar la vigilancia que le impone el Estado por su situación laboral de desempleado; el castigo por el descubrimiento de su táctica -la mentira- implica un descuento en su subsidio por desempleo.

Esta y otras tácticas populares ponen en evidencia la problemática de la negociación. Lo popular puede encontrarse en la negociación del sentido sin perder de vista lo propio, pero dentro de los códigos del otro, (lo hegemónico). Las instituciones, como la asistencia social, constituyen un sistema en cuyo interior negocian los distintos actores. En *Mi nombre es todo lo que tengo*, Sarah, la asistente social, entabla una negociación constante con el protagonista. Esta negociación es finalmente frustrada debido a las diferencias de clase y al distinto posicionamiento dentro de la estructura económica: ante el problema al que se enfrentan Liam y su familia, Joe y Sarah reaccionan de distinto modo, quebrándose la negociación de clases que venían sobrellevando en su relación amorosa.

La defensa del lenguaje popular frente al dominante perpetúa, según Pierre Bourdieu, la situación de subordinación en la que se encuentra el lenguaje popular. En el lenguaje se oculta la relación de poder, como se verifica en *Ladybird Ladybird*, donde Maggie expresa un capital lingüístico devaluado (vulgar, soez), remarcado negativamente por los asistentes sociales. “Lo que se llama lengua popular son modos de hablar que desde el punto de vista de la lengua dominante aparecen como naturales, salvajes, bárbaros y vulgares” (Bourdieu, 1988: 156). Pero la manera de hablar de Maggie es “un canto de resistencia”. Su bagaje cultural no puede encontrar espacio en la negociación, por lo que su carácter temperamental termina por explotar frente al continuo interrogatorio de sus vigilantes. En la negociación, el diálogo no se produce entre la madre y los asistentes sociales, sino entre toda una historia de opresión y exclusión política y cultural contra una historia dominante, aquella que encarna la política estatal asistencialista y paternalista excluyente.

En *Como caídos del cielo*, el conflicto se expresa en la desocupación. Bob y su amigo utilizan distintas tácticas para resistir a esta situación: el robo, la mentira, la búsqueda de trabajos alternativos y el recurso del usurero. Bourdieu, en su artículo *Cuando los desocupados deciden tomar la palabra*, señala que: “la causa de los desempleados es también la de los excluidos, los precarios y los asalariados que trabajan bajo amenaza” (Bourdieu, 1999: 43). Esto se puede observar también en *Ladybird Ladybird*, donde Jorge trabaja como cocinero en un local de comidas rápidas, amenazado por no tener papeles. En *Mi nombre es todo lo que tengo*, Susan es obligada a prostituirse por el poder mafioso; y en *Riff-Raff*, los obreros sufren fuertes amenazas y presiones patronales, lo que termina por manifestarse cuando despiden al que plantea un cambio en la situación laboral. En todos los casos mencionados, los personajes están excluidos de la palabra y de la posibilidad de acción colectiva.

Lo importante de la cultura popular internacional es que el mercado se mundializó, consolidándose como instancia fundamental de producción de sentido. En el ámbito del consumo, los individuos construyen sus identidades: el mercado modela la personalidad de los hombres como instancia de socialización, junto a la familia, la religión y las naciones. El consumo es una institución formadora de valores y conductas. Los patrones de cultura se comparten en el espacio del mercado y del consumo, y es en ellos en los que se materializan las fuerzas socialmente hegemónicas.

En *Como caídos del cielo* la religión actúa como formadora de valores y conductas. Esto se ve especialmente cuando Bob le explica el significado de la comunión a su hija. La Iglesia ayuda a construir la imagen del protagonista, las creencias de los sectores populares son mediadas por las iglesias institucionales. Bob reproduce y transmite la tradición católica, a través de la explicación que le da a su hija de la simbolización del sacramento de la comunión, pero también al ir a confesarse con el sacerdote luego de haber enfrentado al usurero. En esa escena, Bob hace un uso popular de la religión como táctica de resistencia para escapar del sistema de dominación. Están presentes tanto la mediación de la Iglesia en la creencia, como su uso popular. En *Tierra y Libertad*, de manera opuesta, la escena en la que fusilan al cura fascista representa una valorización negativa, desde la enunciación, de la institución religiosa. Las clases populares, enfrentadas activamente en una guerra civil al bloque de

poder, colocan, en este relato, a la Iglesia del lado del poder. La alianza popular en su proceso dinámico supera aquí el filtro de la Iglesia, al tomar mayor conciencia política de sí misma y ubicarla del lado del poder.

Podría decirse que tanto en *Tierra y Libertad* como en *La canción de Carla*, el bloque popular convirtió sus tácticas en estrategias porque se asumieron en un momento histórico como la posición dominante, tanto en el caso del Frente Popular como en el del Frente Sandinista de Liberación Nacional, respectivamente. Estas dos películas tienen la particularidad de referirse a procesos políticos reales, en donde el conflicto se plantea de modo más explícito y frontal. Con relación a las estructuras de dominación, la forma principal adoptada por la cultura popular es la resistencia llevada al extremo de la lucha armada, pero evasión y resistencia están interrelacionadas y ninguna es posible sin la otra. El interjuego de placer y significado está presente en ambas: en *La canción de Carla*, a través del canto y el baile que los hombres y mujeres del pueblo y los soldados sandinistas realizan por la noche; en *Tierra y Libertad*, mediante los cantos y la guitarreada de la milicia. Lo evasivo se presenta generalmente a través del cuerpo, en prácticas que “constituyen el terreno popular en el cual la hegemonía es más débil, un terreno que posiblemente descanse más allá de su alcance”. (Fiske, 1999: 5). Lo popular está siempre más cercano a la oralidad y a lo corporal, alejado de la economía de la escritura, ya que en el momento en que esta última se hace dominante, el cuerpo es desplazado. Para Fiske, el placer popular es siempre político y social.

En los otros filmes de Loach, lo corporal se manifiesta básicamente a través de la voz: en *Riff-Raff* y en *Ladybird Ladybird*, dos personajes (mujeres en ambos casos), aparecen cantando karaoke. Los protagonistas de *Tierra y Libertad* y de *La Canción de Carla* también ponen en juego su propio cuerpo en la guerra, pero no como evasión sino como resistencia. “El cuerpo es una memoria, lleva escrita la ley de la igualdad y de la insumisión que rige no solamente la relación del grupo consigo mismo sino las relaciones con los ocupantes.” (Fiske, 1999: 125). En *La canción de Carla*, el cuerpo es memoria de las torturas y de las heridas de guerra de Antonio y Carla; en *Tierra y Libertad*, de las heridas de guerra de David, pero también en *Riff-Raff* el cuerpo lleva las marcas del accidente de trabajo, otro tipo de tortura que sella una memoria de identidad del grupo. En *Mi nombre es todo lo que tengo*, Liam sufre una amenaza de tortura sobre su cuerpo y Sabine lleva sus propias marcas corporales por el uso de drogas, las mismas por las cuales Steve decide echar a Susan de su casa en *Riff-Raff*. En *Ladybird Ladybird*, Jorge se refiere a las torturas sufridas por quienes se oponen al bloque de poder en Paraguay, y Maggie se ve afectada por las heridas recibidas por su hijo en el incendio, como si las hubiera sufrido en su propio cuerpo. Bob se siente identificado con los golpes que los usureros le propinan a un deudor en *Como caídos del cielo*. En *Mi nombre es todo lo que tengo*, el cuerpo también se presenta como evasión a través de la práctica deportiva del fútbol. En una de las escenas del film, debido a que dos equipos que van a enfrentarse comparten las mismas camisetas, uno de ellos decide jugar sin camisetas, quedando entonces con sus torsos desnudos, lo que no hace más que remarcar la idea que sostiene Mijail Bajtin: “la orientación hacia la corporalidad es característica de todas las formas de la alegría popular” (Bajtin, 1994: 334). En esta escena, observamos la presentación antiestética de los cuerpos expuestos de estos futbolistas amateurs, en oposición al modelo de consumo publicitario, que muestra cuerpos perfectos. Las formas en las que los personajes de Loach usan el cuerpo, (como resistencia, como memoria, como evasión), y los objetos, implican: “maneras de hacer/deshacer el juego del otro, es decir, el espacio instituido por otros, caracterizan la actividad, sutil, tenaz, resistente, de grupos que, por no tener uno propio, deben arreglársela en una red de fuerzas y representaciones establecidas (De Certeau, 1996: 22).

Por otra parte, para Ken Loach, el ejercicio de la delincuencia que ejercen los sectores populares es una táctica de resistencia, como queda demostrado en *Como caídos de cielo*, cuando Bob y su amigo roban una oveja para vender su carne, y también en otra escena, en la que sustraen el césped del club de golf de los conservadores. También los amigos del equipo de fútbol de Joe roban las camisetas de la selección brasileña en *Mi nombre es todo lo que tengo*. En esa misma película, Joe reconoce haber sustraído varios casetes musicales para venderlos, uno de los cuales decidió guardárselo para sí mismo, sorprendiendo a Sarah por su gusto musical. Bourdieu diría que a Sarah le sorprende que Joe tenga estilo, porque las clases populares ejercen, a raíz de sus condiciones materiales, un consumo de lo necesario, y un consumo de lo no necesario es siempre mal visto.

El discurso popular, según Lawrence Grossberg, hace referencia a las luchas que se establecen para articular las relaciones entre poder económico y social. La cultura popular reinstala la noción de conflicto a través del concepto de pueblo, el cual hace referencia a esa fracción particular ubicada en la posición subordinada en una economía de diferencias, a la que se denominó también como “masa”, “multitud”, “vulgo” o “clases bajas”, y que siempre se suponía que estaba relacionado con aquellos sectores con necesidades y deseos más bajos. Estos sectores son lo que toman la palabra, como venimos señalando, en el cine de Loach. La cultura popular se constituye como una esfera en la que el pueblo lucha por la realidad y por la posición que ocupa en ella. “Una esfera en la que el pueblo está continuamente trabajando con las relaciones existentes de poder... para dar sentido a sus vidas y mejorarlas” (Grossberg, 1999: 32). Para este autor, la línea entre la cultura popular y la legítima se establece a través de una lucha política.

Loach reinstala el conflicto y el desvío en sus películas, aunque no tendría sentido hablar de transgresiones ni de tácticas secretas si no existiera un mapa de caminos rectos, con movimientos prescriptivos. Las indicaciones de ese mapa son fundamentales para ver cuáles son los resultados de sus transgresiones y desvíos. En realidad, todas las culturas son de mezcla, dinámicas. No existe una cultura popular “pura”, diferenciada neta y claramente de la “alta” cultura. Lo alterno pasa por la manera en que los grupos sociales fusionan sus propios instrumentos culturales, los que pertenecen a la cultura letrada y los que forman parte de los medios de comunicación. Estas variables son las fundamentales y, según el modo en que se combinen, se producirán configuraciones diferentes e inestables. Lo popular sólo puede pensarse en este sentido porque hay un orden dominante que se llama culto. La universalización imaginaria del consumo material y la cobertura total del territorio por la red audiovisual no termina con las diferencias sociales, pero diluye algunas de las manifestaciones subordinadas de esas diferencias. La dimensión del conflicto aparece de esta manera en las culturas contemporáneas, erosionada, aparentemente borrada. Mirada desde lo popular, la cultura masiva deja al descubierto su carácter de cultura de clase. Esto implica que la cultura popular no puede definirse por fuera de los procesos de dominación y conflicto. Lo masivo se ha ido gestando lentamente desde lo popular. Una de las líneas de investigación que sigue Jesús Martín Barbero es la que se dirige desde lo masivo hacia lo popular, con el fin de entender la cultura de masas en cuanto negación de los conflictos, a través de los cuales las clases populares construyen su identidad, y también para comprender la mediación: las operaciones mediante las cuales lo masivo recupera y se apoya en lo popular. Este es el caso de Loach, que recupera desde un medio masivo como el cine la dimensión conflictiva de lo popular; y lo hace al mostrar pequeñas victorias de los actores populares en la vida cotidiana, y las tácticas en el nivel micro de las prácticas de resistencia. Estas pequeñas batallas en el nivel micro son la base para que pueda aparecer un discurso que traiga aparejado el cambio político y social. Esto implica considerar a la cultura popular, en las relaciones que la definen, en tensión continua con la cultura dominante. Estas tensiones, como acentos de orientaciones distintas, se cruzan en cada signo ideológico, transformándose en la arena de la lucha de clases. Casi todas las formas culturales en este sentido serán contradictorias, compuestas por elementos antagónicos e inestables. Los relatos de Loach instauran el conflicto sin buscar suprimir la cultura de los sectores populares, porque intentan recuperar un tipo de cine –con una puesta en escena simple y efectiva- que parta de lo popular. Por todo esto, consideramos que el cine de Ken Loach es verdaderamente un “teatro del proletariado”.

Bibliografía

- Alonso, Diego Díaz, (2004), *La clase obrera trabajadora en el cine actual*, en www3.usal.es/~viriato/filosofia/webcongreso/com/DiegoDiaz.doc
- Bajtin, Mijail, (1994), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Buenos Aires, Alianza.
- Berger, John, (2000), *Modos de ver*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Bourdieu, Pierre, (1988), “Los usos del pueblo”, en *Cosas Dichas*, Barcelona, Gedisa.
- Bourdieu, Pierre, (1999), *Cuando los desocupados toman la palabra*, en el Módulo 3 del “Seminario de Cultura Popular y Masiva”, asignatura correspondiente a la Carrera de Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires, Cátedra: Romano-Alabarces.
- De Certeau, Michel, (1996), *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana/ Iteso.
- De Giusti, Luciano, (1999), *Ken Loach*, Bilbao, Ediciones Mensajero S.A.
- Fiske, John, (1999), *Comprendiendo la cultura*, en el Módulo 4 del “Seminario de Cultura Popular y Masiva”, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires, Cátedra: Romano-Alabarces.
- García Canclini, Néstor, (1992), “¿Negociación de la identidad en las clases populares?”, en *Diá-logos*, Lima, número 32, FELAFACS.
- Gramsci, Antonio, (1961), “Observaciones sobre el folklore”, en *Literatura y vida nacional*, Buenos Aires, Lautaro.
- Grossberg, Lawrence, (1999), *Re-colocar la cultura popular*, en el Módulo 2 del “Seminario de Cultura Popular y Masiva”, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires, Cátedra: Romano-Alabarces.
- Hall, Stuart, (1984), “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, en *Historia popular y Teoría socialista*, Barcelona, Crítica.
- Hobsbawm, Eric, (1998), *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, Crítica.
- Martín Barbero, Jesús, (1983), “Memoria narrativa e industria cultural”, en *Comunicación y Cultura*, número 10, México.
- Pavis, Patrice, (1998), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.
- Perniola, Mario, (2002), *El arte y su sombra*, Madrid, Cátedra.
- Sarlo, Beatriz, (1994), “Culturas populares, viejas y nuevas”, en *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires, Ariel.